

O biográfico no novo teatro portenho

Paula Fernández

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Palavras chave: Teatro biográfico Novo teatro portenho Procedimentos cênicos

Uma particularidade relevante do denominado “novo teatro portenho”¹ consiste na aparição do real na cena, sob diferentes formas. Nos últimos anos multiplicaram-se as obras que utilizam o biográfico, o registro documental e o autobiográfico como material suporte da ficção teatral. A importância dada para o real traduziu-se na incorporação de cenografias hiper-realistas, instalações; animais, objetos cotidianos (adereços reais), pessoas sem formação artística e atores que em lugar de representar uma personagem, apresentam-se a si mesmos em cada função. Em meados dos anos noventa diferentes projetos e ciclos teatrais organizaram-se sob princípio (muito utilizada no percurso da história do teatro e das artes em geral) de pesquisar a relação entre o real e o ficcional. A diretora Vivi Tellas assinala: *A tendência, que é mundial, compreende desde fenômenos de cultura de massa como o reality shows até expressões mais adiantadas da arte contemporânea, passando pela ressurreição de gêneros considerados até agora menores como o documental, a testemunha ou a biografia. O retorno da experiência é também o retorno do pessoal, volta o eu, sim, mas é um eu cultural, social e inclusive político.*²

A composição cênica a partir de vidas reais esteve presente, por exemplo, em *Proyecto Museos*; *Proyecto Biodrama*; *Proyecto Archivos*, e *Proyecto 05*, entre outros. Em *Proyecto Museos* Vivi Tellas (nessa época diretora do *Centro Cultural Ricardo Rojas*) convocou diretores da cidade de Buenos Aires para que pesquisassem e criassem espetáculos sobre museus não artísticos dessa cidade. Neste contexto, Federico León trabalhou sobre o *Museu Aeronáutico* e criou *Museo Miguel Ángel Boezzio*; obra que o senhor Miguel Ángel Boezzio (ex-combatente de Malvinas e ex-paciente de um hospital neuropsiquiátrico) relata e documenta fatos da sua própria vida. Esta experiência deu lugar a *Proyecto Biodrama* (2002): um ciclo de peças em que diferentes diretores deviam escolher um argentino contemporâneo (uma figura pública ou anônima) e transformar sua vida em material dramático. No marco deste projeto, o dramaturgo e diretor Alejandro Tantanián estreou *Los mansos*. Nesta obra o diretor toma três personagens e algumas situações da novela *El idiota* - de Dostoiévski - e as cruza com dados que pertencem a sua própria vida, à de Dostoiévski e à dos atores, sem que exista entre uma e outra informação uma delimitação precisa. Em um momento da obra, por exemplo, os atores que interpretam os personagens de Dostoiévski apresentam-se ante o público com seus verdadeiros nomes e narram alguns detalhes das suas vidas; mas não se trata de uma apresentação pura, já que no relato eles

¹ Termo que alude ao teatro feito em Buenos Aires por artistas jovens, surgidos nos anos 90 e 2000.

² Cruz, Alejandro. “Yo fui testigo”. In: *Diario La Nación*. Buenos Aires: 6 de agosto de 2005, p. 17.

misturam fatos e dados pessoais com outros pertencentes à biografia do diretor. Por outro lado, algumas anedotas que pertencem à vida do escritor russo confundem-se com a vida do diretor, por exemplo, a alusão feita à epilepsia: doença padecida por ambos os autores. Na obra convivem, de maneira indiscriminada, comentários sobre a vida de Dostoiévski, o relato da própria experiência e a enunciação na primeira pessoa do discurso alheio. A. Tantanian afirma: *O propósito do espetáculo é ir misturando esses diferentes níveis até que não se saiba quem fala (...). Mas aclaro que não se trata de uma obra sobre a vida dos atores ou a minha. Trata-se de um espetáculo cujo eixo narrativo é El idiota, em uma versão mínima, mas com um limite muito impreciso entre o biográfico e o ficcional, entre a apresentação e a representação, entre o que mostro e o que sou.*³

Os cruzamentos efetuados entre realidade e ficção são revelados pelo diretor através de alguns fatos que transcendem a obra, como por exemplo: uma mostra com fotografias dos ensaios realizada na mesma sala onde se efetuava a obra; uma caixa com fotos, desenhos e textos do espetáculo que o espectador podia adquirir na saída do teatro e um blog onde o elenco documenta o processo de criação e os espectadores acrescentam comentários.

Por outra parte, com *Proyecto Archivos* (2003), Vivi Tellas se propôs a construir um “teatro documental” a partir das histórias de vida de pessoas alheias ao âmbito teatral (não atores). Neste ciclo estreou a peça: *Mi mamá y mi tía* (2003), interpretada pela mãe e a tia da diretora. Nesta experiência Vivi Tellas tentou diminuir o protocolo e as convenções próprias da instituição teatral a partir de vários pontos de vista. Por exemplo: *Mi mamá y mi tía* não se realizou em um teatro; as funções se efetuaram na própria sala de ensaio da diretora. O ingresso foi de graça e esteve limitado a um total de 25 pessoas. Os que quiseram assistir tinham que ligar para a diretora e eram convidados. Antes de começar a obra, Tellas conduzia o público por uma escada, enquanto mostrava uma foto de duas mulheres jovens em biquíni e identificava-as como sua mãe e a sua tia no verão de 1974. Posteriormente, os espectadores passavam para uma sala pequena na qual as mulheres da foto - trinta anos mais velhas - jogavam um jogo de mesa. Durante uma hora, as duas judias revisavam fragmentos das suas vidas; narravam sucessos da infância, casamentos, traições, viagens, mortes de familiares, nascimentos, concursos de beleza, receitas de cozinha, confissões íntimas, etc. A mãe e a tia executavam, sem estridências, uma partitura cênica que apelava à emoção e ao riso do espectador.

No percurso da obra a diretora entrava e saía da cena para ajudar as mulheres (oferecia água, cigarros, abraçava-as quando estavam emocionadas, etc.). Por outro lado, os objetos que intervinham na obra (vestidos, jogo de mesa, cinzeiro, vestido de noiva, fotos, etc.) eram objetos pessoais de Graciela e Luisa (a mãe e a tia). No final do espetáculo alguns destes pertences eram exibidos como documentos de momentos intensos ou representativos das suas vidas. O clima íntimo e “familiar” da peça se prolongava numa refeição que o elenco compartilhava com o

³ Idem.

público, ao fim do espetáculo. A crítica Cecilia Sosa diz: *O efeito é difícil de descrever; a ausência de ficção parece autorizar as identificações mais brutais. O teatro renuncia à representação para recuperar uma função comunitária mítica: purgar e criar laços. Tudo resulta catártico, e de vez, maravilhosamente reconciliatório. (...) Como chamar a este pedaço de fatias de vida crua? Happening familiar? Neopsicodrama? Autobiografia étnica? E que estatuto dar-lhe? É arte? É um ritual privado? E se fora assim, por que produz um efeito de comunhão tão inapelável? Ou trata-se por acaso de um reality teatral?*⁴

Menos preocupada em classificar a obra, Tellas afirma que com *Proyecto Archivo* se propôs indagar mundos íntimos e rastejar “*O mínimo teatral*”, quer dizer, os sintomas de uma teatralidade que de forma implícita está presente nas histórias de vida das pessoas. A diretora explica: *De tudo o que minha mãe e minha tia me contavam, por exemplo, eu lhes pedia que repassássemos as mortes, as traições, as mentiras e todas as histórias familiares que venho escutando, contadas sempre da mesma maneira, desde que tenho seis anos. Neste caso, a repetição é o que ativa a teatralidade, e isso é o que eu chamo o mínimo teatral.*⁵

Nos ciclos e obras mencionadas anteriormente a narração biográfica, autobiográfica e testemunhal não é utilizada de forma pura. O real é submetido a diferentes tratamentos cênicos para construir uma *ficção autônoma* que de maneira fragmentada, diluída, e/ou distorcida permite inferir um referente (objeto, pessoa, história) tomado da realidade. O jogo que se estabelece entre realidade - ficção implica “descompor os limites do real”.

Este teatro utiliza o real para criar um espaço intermediário, um espaço *entre* realidade - ficção que subverte as convenções do gênero biográfico submetendo-o a contínuos cruzamentos e pulos entre diferentes registros. A instauração do real na cena postula a indagação da teatralidade do íntimo, do cotidiano e o mínimo mediante recursos que não apontam à elucidar a verdade das histórias de vida e fatos pesquisados, mas à construção de um verossímil cênico. A experimentação realizada pelos artistas sobre o real gerou múltiplas hipóteses e estéticas muito heterogêneas. Para a professora Beatriz Trastoy, a importância desta experimentação reside no fato de assumir o desafio de esticar e desestabilizar as convenções do gênero biográfico, e ao fazê-lo, não só questiona a relação entre realidade – ficção: (...) *Questiona a relação entre pessoa e personagem, entre ator e espectador, entre autor e narrador, entre imagem e conceito, entre verdade e invenção, entre o relevante e o trivial, entre tradição e inovação, entre integridade e fragmento, entre o individual e o social, entre o público e o privado. Coloca em crise os limites e os alcances dos gêneros e das categorias, (...) mas também coloca em crise ao teatro como linguagem estética, como ato criativo, como prática espetacular, como gerador de estratégias escriturais, como espaço de encontro e confrontação.*⁶

⁴ Sosa, Cecilia. “Cuéntame tu vida”, *Página 12*, Buenos Aires: 17 de octubre de 2004, p. 13.

⁵ Idem.

⁶ Trastoy, Beatriz. “La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos” em www.telonde fondo.org.

Bibliografía:

CRUZ, A. *Yo fui testigo*. La Nación. Buenos Aires: 6 de agosto de 2005.

SOSA, C. *Cuéntame tu vida*, Página 12. Buenos Aires: 17 de octubre de 2004.

TRASTOY, B. *La escritura autobiográfica en el escenario y en la pantalla: una cuestión de estilos*, www.telondefondo.org